

Nombrar la enfermedad, narrar la muerte: del lenguaje como ausencia en los discursos de la oralidad, de la escritura y del pensamiento en *Hablar solos* de Neuman

Naming Sickness, Telling Death: About Language as an Absence on Oral, Written and Inner Speeches in *Hablar solos* by Neuman

Carmen María López López (Universidad de Murcia)
carmenmaria.lopez14@um.es

RESUMEN

El objetivo de este estudio es realizar un acercamiento a la novela *Hablar solos* (2012) del escritor hispano-argentino Andrés Neuman. Para este propósito, la perspectiva de estudio consiste en analizar los distintos discursos que están representados en los tres personajes de esta obra literaria. Estos distintos modos de expresión se concretan en el discurso oral, el discurso mental y el discurso de la escritura, que están representados de una manera simbólica por Mario, Lito y Elena. En síntesis, esta investigación pretende llevar a cabo un análisis del lenguaje como un procedimiento interno de comunicación, estableciendo relaciones entre las palabras y el silencio.

Palabras clave: Andrés Neuman; discurso interior; palabras; silencio; enfermedad; muerte.

ABSTRACT

The aim of this study is to carry out an approach to the novel *Hablar solos* (2012) by the Hispanic-Argentinian writer Andrés Neuman. To this purpose, the perspective of study consists on analyzing the several speech that are represented by the three characters of the literary work. These different ways of expression are the oral speech, the mental speech and the speech of writing, which are depicted in a symbolic way by Mario, Lito and Elena. To sum up, this research tries to bring about an analysis of the language as an internal way of communication, establishing ties between words and silences.

Keywords: Andrés Neuman; inner speech; words; silence; disease; death.

Hablar en el silencio, ser ausencia

Stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemos.
El nombre de la rosa, Umberto Eco.

Las palabras (nos) comunican con el otro, nos acercan a su vida, nos hacen sentir partícipes de experiencias ajenas que vivimos como propias. Pero el lenguaje puede, también, nombrar la ausencia, allegarla al presente, presentizarla. *Hablar solos* (2012) del escritor hispano-argentino Andrés Neuman (Buenos Aires, 1977)¹ narra la historia de la desolación ante la muerte a lo largo de tres monólogos: el padre enfermo Mario, su hijo de diez años Lito y su mujer Elena. Neuman orquesta voces con psicologías diversas en una polifonía de discursos en los que cada uno de los personajes siente y comprende el mundo desde su particular punto de vista. La mirada interior que Neuman ofrece en esta obra se asemeja a esa suerte de *psicología imaginaria* de la que hablaba Ortega y Gasset (1976: 210) en una concepción renovadora del arte, hacia la interioridad y la expresión íntima del personaje: “De pintar las cosas se ha pasado a pintar las ideas: el artista se ha cegado para el mundo exterior y ha vuelto la pupila hacia los paisajes internos y subjetivos” (Ortega y Gasset, 2001: 79). En este sentido, la visión personal del sujeto es única e intransferible. La vida otorgada a cada uno de los personajes constituye un universo narrativo propio, en el solipsismo, con su propia lógica interna y su coherencia en el decir.

Sin embargo, más allá de la configuración estructural básica de tres voces que, de forma alterna, despliegan sus discursos a lo largo de la obra, *Hablar solos* es también un cántico a tres formas diferenciales de expresión que, de manera singular, han catapultado la historia de la comunicación en Occidente: oralidad, pensamiento y escritura. Estos tres estadios, que conciernen a las manifestaciones expresivas del hombre a lo largo de los siglos, son protagonizados por cada uno de los personajes que componen el tríptico. En primer lugar, la oralidad del padre, quien emprende un viaje en camión con su hijo Lito, la odisea póstuma como forma de huida ante su identidad. A lo largo del viaje, Mario realiza grabaciones con la esperanza de que cuando él no esté, cuando ya falte, Lito pueda escucharlas. Por esta razón, el discurso oral se convierte en el sustrato de la voz narrativa de Mario, que se presenta de forma convencional como monólogo interior. Si la voz de Mario representa la oralidad en su estadio más puro y espontáneo, la segunda voz que conforma el tríptico de esta novela coral de Neuman es la voz mental o netamente ligada al pensamiento que se desprende del discurso del pequeño Lito. Este personaje encuentra una voz acorde con su edad, a caballo entre la intuición y la inocencia, sin

¹ El desplazamiento tanto físico del escritor como trasunto metafísico en la obra literaria (ese *road book* que viene a ser *Hablar solos*) se incardina en el marco de la idea postulada por Julio Ortega en “La condición internacional” (2008), pues “desde la pluralidad de la nación hasta la saga migratoria y su geografía de rutas y estancias, los agentes de este desborde de fronteras documentan las evidencias de lo que vendrá. La educación tendrá que ser, nos dijo Ruth Simmons, una internacionalización” (1).

destapar aún el velo que lo conduzca hacia la comprensión de la muerte. Por esta razón, la voz de Lito atesora una sencillez narrativa y sintáctica sin parangón, a través del procedimiento del monólogo interior en tanto transmisión convencional del pensamiento directo proveniente de lo profundo del personaje.

Pese a que estas dos voces constituyen dos núcleos fundamentales en la orquestación de la oralidad y del discurso mental como modos de expresión en *Hablar solos*, sobre la tercera voz –correspondiente al personaje de Elena– reposa la carga discursiva y emocional de la obra. La voz de Elena simboliza el discurso de la escritura en un personaje que anhela convertirse en escritora, que lee y subraya incesantes párrafos de las obras literarias más diversas y, aun más, que (re)interpreta cada una de las citas leídas en los libros y las allega a su experiencia. El discurso escritural constituye para Elena el medio más legítimo para acercarse a la literatura y, en contrapartida, para distanciarse de la enfermedad y la muerte que la circundan.

Los discursos de la oralidad, de la mente y de la escritura convergen en la necesidad imperiosa de expresar el sentimiento de la enfermedad y la muerte, como tres maneras distintas de explicar una misma idea del duelo. En palabras de Hagner, *Hablar solos* se erige como “un relato conciso pero denso sobre el viaje de la vida hacia la muerte, la enfermedad, la escritura y la lectura, la comunicación y la incomunicación” (6). De esta manera, se vislumbra una soledad y un aislamiento en cada uno de ellos, sumidos en su ser, como esperando la llegada de algo: Lito intuye la muerte, Elena la presencia como testigo y Mario la padece en carne propia.

Si la necesidad de nombrar las cosas para sentir que todavía existen se alza como una constante en *Hablar solos* de Neuman, la novela no se reduce a tres discursos monolíticos que representan de manera simbólica la oralidad, el pensamiento y la escritura. Al contrario, frente al reduccionismo de un monólogo interior que pudiera colmar las expectativas del lector, por la obra de Neuman se deslizan temas diversos entretejidos en ese discurso coral de voces. Esas voces se presienten, se intuyen, pero no logran comunicarse: hablan solos unos de otros. Callan, finalmente, cuanto quisieron decir, pensar o escribir. El acto de callar o de construir un discurso silente es la prueba irrevocable de que el círculo de la comunicación se ha cerrado, o más bien, se había cerrado mucho antes de llegar la muerte.

En consonancia con esta idea, Emilio Lledó realizó en *El silencio de la escritura* una excelente cala hermenéutica sobre el mito platónico de la escritura, albergado al final del *Fedro*. De este modo, se enfrenta al problema fundamental de la sociedad contemporánea: la comunicación. La tesis que se desprende de la lectura de Lledó es que vivimos en un mundo impregnado de comunicación, hecho que a la postre conduce a una expresión totalizadora del presente. Sin embargo, Lledó considera que frente a esta presentez de la comunicación que circunda al ser humano, el hombre necesita refugiarse en el pasado, dialogar con lo que fue, para no vivir en una temporalidad presente desvinculada de los principios articuladores que la sustentan: el pasado y la memoria.

La estructura de la vida humana se sustenta, en buena parte, sobre el pasado. Ser es ser memoria. Nuestro cuerpo, nuestra persona como sujeto personal e inconfundible, es lo que ha sido. El latido de cada presente no sólo se esfuma como gota del tiempo, sino que va creando y configurando nuestra propia consistencia, nuestra personalidad. De ahí la importancia que tiene el cultivo de un pasado que llega a nosotros a través de la escritura. Las letras son privilegiados testigos del tiempo, la eterna presencia de los textos. Ese inmenso horizonte de experiencia que constituye la escritura frente a la inmediata y efímera oralidad precisa hoy un ajuste más afinado para que la historia que nos ha precedido, esa maravillosa herencia de arte, de literatura, de filosofía, de historia, sirva de enseñanza, de estímulo, y sea capaz de enganchar a los hombres en nuevas formas de solidaridad y compañía (Lledó, 1997: 217-218).

Los conceptos de la oralidad y la escritura desplegados en el texto de Lledó, se sitúan como núcleo de esta investigación, con el fin de indagar en el pasado y dotar de consistencia la personalidad humana de los tres monologadores, símbolos y estandartes de la oralidad, el pensamiento y la escritura. El *logos* del silencio que Andrés Neuman rescata en *Hablar solos* se vincula de manera estrecha con las ideas de Emilio Lledó, pues la memoria de los personajes se alza como principal dispositivo ficcional. Monologar es, precisamente, hablar en silencio, hablar consigo mismo. Desde esta perspectiva, el acto de hablar implica que la palabra –venida del silencio– se colme de sentido. En ese instante nace la narración, la historia, el relato, como una necesidad de comunicar con el otro. Esta voluntad de que la palabra (silente) trascienda y llegue como un eco a los demás personajes se manifiesta constantemente en *Hablar solos*.

Sin embargo, se produce un giro epistemológico de la palabra como acto transitivo (en sentido etimológico, *trans-ducere*: pasar de un lado a otro) a la palabra como medio de autoconocimiento. De este modo, nos encontramos con un discurso autocomunicativo. Como reconoce Cesare Segre (1985: 167), Van Dijk ofreció la clave cuando empleó el término (*auto-*) *referencia* para referirse a un tipo de comunicación interna. De manera similar, en el seno de la Semiótica de la Cultura, Lotman y Uspenski distinguieron dos tipos de comunicación: *yo-él* y *yo-yo*. Tal como expresa Segre (1985: 167), frente a la primera donde los pronombres suelen referirse a instancias diferentes, la segunda recubre un fenómeno de *auto-comunicación* donde emisor y destinatario coinciden. Por lo tanto, el proceso autocomunicativo implica una reorganización de la personalidad, “desde el sentido de la propia individualidad, necesaria al hombre en determinados tipos de cultura, hasta la autoidentificación y la autopsicoterapia”. Hasta reflexiones parecidas se encamina Cohn (1978: 84), quien alude a los momentos de retórica discursiva y de razonamiento lógico cuando en un monólogo el personaje es destinatario de sí mismo (*self-address*). El proceso autocomunicativo de *Hablar solos* implica un discurso del yo al yo, sin interlocutor que escuche e interprete las palabras.

Mario, la oralidad: Grabar(se), perdurar

En esta aproximación a *Hablar solos* de Neuman a la luz de los discursos orales, escritos y del pensamiento que subyacen en la cartografía de la novela, la oralidad viene simbolizada en el discurso de Mario. Este personaje, enfermo y acuciado por el inexorable paso del tiempo, emprende un viaje² en un camión con su hijo Lito de diez años. Ese viaje, real y simbólico, implica un distanciamiento y una enajenación con respecto a la vida cotidiana, a la existencia compartida con su mujer Elena. Mario otorga a su hijo la dádiva de compartir un viaje, que es un encuentro y también un desencuentro, pues en su discurso se presiente la pérdida inminente, el desgarramiento terrible, la separación que está por llegar.

Ahondando en esta idea, Mario lleva a cabo el propósito de realizar unas grabaciones de manera oral. Estas grabaciones son reproducidas en su discurso, con el fin de que su hijo pueda escucharlas cuando él ya no esté presente. Ante estas consideraciones, la voz de Mario proviene de la oralidad y se apoya en una fuente oral, meramente fonética; sin embargo, al perseguir el propósito de la grabación, está de algún modo desvinculando la palabra oral de sus atributos inherentes: ser efímera, espontánea e irrecuperable. En otras palabras: Mario es el adalid de la palabra hablada, sin mediación alguna y, sin embargo, viola la singularidad de la comunicación oral en pos de eternizar su discurso. Este discurso oral-grabado no solo da un viraje desde la espontaneidad del discurso hablado, sino hacia la perdurabilidad de su palabra que, como se comprobará, constituye el rasgo fundamental de la escritura.

A partir de esta cuestión vertebral en el discurso de Mario y, por extensión, aspecto tangencial de *Hablar solos*, es lícito comentar esta idea a la luz del *Fedro* de Platón. En este diálogo platónico, se deja reposar el debate entre Sócrates y Fedro en las palabras de Theuth y Thamus, que se alza como mito de referencia constante contra el olvido de la escritura, que reproducimos de la obra de Emilio Lledó (1992: 18-19).

Pero, cuando llegaron a lo de las letras, dijo Theuth: “Este conocimiento, oh rey, hará más sabios a los egipcios y más memoriosos, pues se ha inventado como un fármaco de la memoria y de la sabiduría”. Pero él le dijo: “¡Oh artificiosísimo Theuth! A unos les es dado crear arte, a otros juzgar qué de daño o provecho aporta para los que pretenden hacer uso de él. [...] Porque es olvido lo que producirán en las almas de quienes aprendan, al descuidar la memoria, ya que, fiándose de lo escrito, llegarán al recuerdo desde fuera, a través de caracteres ajenos, no desde dentro, desde ellos mismos y por sí mismos. No es, pues, un fármaco de la memoria lo que has hallado sino un simple recordatorio.

² La estructura del viaje que articula buena parte de la obra de Andrés Neuman se deja sentir también en el articulismo, como en “Cono Sur, ‘mon amour’ (diario de viaje)” (2009), donde el autor se hace eco de esta estructura fragmentaria, del viaje como camino intrapersonal, de conocimiento y hallazgo de la lectura.

En el diálogo platónico, mientras que Theuth atribuye a la forma escritural una condición de sabiduría para los egipcios, Thamus considera la escritura como una manera del olvido, un engaño de la memoria por no poder ser elevado más que a la categoría de simple recordatorio. En toda la reflexión entre Sócrates y Fedro a propósito del mito de los egipcios Theuth y Thamus, subyace la dialéctica interioridad/exterioridad que, en gran medida, enarbola los objetivos de nuestro estudio. Si Thamus desdena la escritura como médium para paliar el olvido a que el *logos* oral se expone, también está rechazando la tesis de que la palabra deba exteriorizarse, esto es, deba escribirse, puesto que toda escritura es también una re-escritura. Si la oralidad representa el olvido inmediato del discurso, por su reproducibilidad instantánea y fugaz, la escritura se alza como medio para perpetuar la palabra.

Emilio Lledó en *El surco del tiempo. Meditaciones sobre el mito platónico de la escritura y la memoria* orienta su tesis del lado de la escritura como “un fármaco para superar la limitación de la naturaleza circunscrita” (55). El “fármaco” al que se refiere Lledó es el mismo que comenta Derrida en “La farmacia de Platón” inserto en *La diseminación* (1997), donde en una línea deconstructivista y en la línea del logocentrismo occidental, considera el *logos* como *fármakon*, lo bueno y lo malo tal como lo denomina Gorgias: veneno y antídoto, cura y enfermedad a un mismo tiempo. ¿De qué se curan Mario, Elena o Lito con la narración oral, escrita y mental respectivamente? Quizá su curación consista en comprender mejor la enfermedad: para Mario que la vive, Elena que la contempla como objeto y Lito que la intuye en su inocencia.

En relación con estas ideas, de manera inconsciente Mario, al grabar su discurso oral con el fin de que su hijo pueda reproducirlo y escucharlo tantas veces quiera, está otorgando una vuelta de tuerca a la configuración discursiva. La grabación supone una mediatización en el discurso, que introduce el elemento electrónico en la sociedad contemporánea. La voz de Mario quiere ser oralidad, pero no se atreve a serlo. Así pues, al grabarse y poder ser reproducida y re-leída cuantas veces se quiera, se acerca a la naturaleza de la escritura. En este sentido, Mario se dirige de manera silente a su hijo Lito, como para despedirse sin hacérselo notar. O mejor, para hacérselo notar cuando él falte, cuando sea ausencia.

Evocada en la memoria de Elena, la voz de Mario persiste más allá de su muerte, tal como la voz escritural de Elena expresa: “Me encierro en el baño para escuchar esa parte, vuelvo a escuchar su voz, su voz hablando sola, y no puedo creer que sea una voz sin persona, una primera persona sin nadie, que a mi hijo le esté hablando su padre y Lito no tenga padre, que mi marido hable de mí y en el baño no haya nadie más que yo” (Neuman, 2012: 138). El proceso de letargo, de ensoñación casi alucinatorio de Elena le impele a sentir la voz de una ausencia: la voz de su marido muerto. De este modo, los tres monólogos que orquestan la novela intuyen la existencia de otra voz y, aunque no se comunican más que con el silencio, aflora el presentimiento de que hay una voz tácita que se niega a hablar en voz alta.

En el último monólogo de Mario, en su última intervención registrada en *Hablar solos*, orienta su voz hablada hacia el recuerdo del Puerto del Este, del paseo marítimo, como si el mar y la muerte tuvieran algún vínculo mágico e insalvable: “y me acuerdo del sol, las bicicletas, me acuerdo de la gente paseando en traje de baño, rodeada de luz, feliz, feliz, como si no fuera a morir” (Neuman, 2012: 147). De este modo, se dirige a su hijo rememorando el último día de viaje en el camión, cuando les cayó la tormenta. Se acuerda del abrazo con su hijo Lito antes de que lo llevaran a casa de sus abuelos. Le dice a su hijo Lito que se divierta, tenga paciencia, se cuide como si la juventud no fuera a prolongarse... “Pensé en mi padre en cuanto nos bajamos del camión, el verdadero amor por los padres es póstumo” (Neuman, 2012: 150).

Elena, la escritura: (D)escribir el placer, habitar el dolor

“Toda gran escritura brota de le *dur désir de durer*, la despiadada artimaña del espíritu contra la muerte, la esperanza de sobrepasar al tiempo con la fuerza de la creación” (19), escribe George Steiner en *Lenguaje y silencio*. Este es precisamente el deseo primordial de Elena: vencer al tiempo a través de la palabra, ser palabra perdurable en el tiempo, trascender, ser una voz póstuma. Ante tal deseo, solo la escritura podría salvarla de esa suerte de letargo, de sueño constante en que se ve sumida ante la enfermedad y el presentimiento de la muerte de su marido. Elena es el personaje nuclear del triángulo de voces. Su voz resalta por encima del coro, en una centralidad esencial que se manifiesta en esta idea fundamental: Si Mario y Lito emprenden un viaje exterior, en un desplazamiento físico en el camión, el viaje de Elena es interior, en un movimiento metafísico que ondula su estado de ánimo hacia la soledad y el silencio. En palabras de Hagner,

Elena es, sin duda, la maestra de la palabra escrita. A diferencia de las palabras de Mario y Lito, que para poder ser representadas en texto han tenido que pasar por una “transcripción”, las palabras de Elena se contemplan tal y como ella las puso en su diario. El tener acceso a un texto tan privado como el diario de Elena, da al lector una sensación de entrar íntimamente en su vida (15).

La entrada en la intimidad de Elena ofrece una focalización en el sexo, la carnalidad y el acto subrepticio de sentir el cuerpo, de cuya presencia empezará a dudar con la muerte de Mario: “Cuando se muere alguien con quien te has acostado, empiezas a dudar de su cuerpo y del tuyo. El cuerpo todo se retira de la hipótesis del reencuentro, se vuelve inverificable, pudo no haber existido. Tu propio cuerpo pierde materialidad (Neuman, 2012: 136). El placer sexual y el dolor juegan una relación ambigua en las relaciones entre el doctor Escalante y Elena, donde el sadomasoquismo ocupa un lugar esencial en tanto acto placentero en cuya raíz subyace el dolor. Junto al placer sexual que le proporciona el doctor Ezequiel Escalante, Elena se evade de la enfermedad y la muerte a través de la escritura, según la

fórmula de Bolaño (2003) tan admirada por Neuman según la cual enfermedad + literatura = enfermedad. Desde esta mirada, se vislumbra cómo el sexo y la escritura constituyen los dos asideros del personaje, incapaz de afrontar una realidad hostil más que mediante la infidelidad con el doctor, que trata de curar a su marido. Elena siente como si quisiera escapar de algo, sabiendo que jamás podrá hacerlo: “Me asfixia estar esperando una muerte para reanudar mi vida, sabiendo de sobra que, cuando suceda, voy a ser incapaz de reanudarla” (Neuman, 2012: 103).

La retórica del duelo se alza como puntal imprescindible en *Hablar solos*: “El duelo es un signo que nos recuerda la fatalidad de la vulnerabilidad social y la consecuente precariedad del “yo” (Maltz, 11). En el ensayo “Duelo y melancolía” Freud sostiene que “El duelo es, por regla general, la reacción frente a la pérdida de una persona amada” (241), si bien precisa Freud que la idea de duelo puede derivar a melancolía, como el fervor caído que el hombre siente ante la pérdida del ser amado. Si Mario sufre y se duele en carne propia y Lito intuye aunque no sea capaz de racionalizarlo, Elena sufre y percibe el dolor como objeto, forjándose no el dolor en sí mismo, sino la imagen creada, su fantasma. En este sentido, la imagen del dolor excluye el dolor propio: “Cuando yo siento dolor, cuando amo u odio, yo no veo mi dolor ni me veo amando u odiando. Para que yo vea mi dolor es menester que interrumpa mi situación de doliente y me convierta en un yo vidente” (Ortega y Gasset, 2001: 146).

Elena, voz de la escritura, envía mensajes de móvil al teléfono de Mario cuando está de viaje con Lito: “mi precioso cómo va todo por ahí? Estás contento? Mami ha hecho una tarta de chocolate estos días, así practico para cuando vuelvas! Papi conduce mucho? Por favor fíjate que descanse. Te adoro mi sol” (Neuman, 2012: 77). Sin embargo, el proceso de construcción de la voz escritura de Elena es mucho más complejo. Este personaje vislumbra en la escritura un impulso para salvarse:

Amanece otra vez. No empieza nada. Imposible dormirme. Será porque Mario y Lito por fin están en casa. O por mezclar pastillas. O porque ayer le anuncié a Ezequiel que no voy a verlo más. Mientras escribo, Mario ronca desmesuradamente. Como si, al inspirar, buscara todas las fuerzas que le faltan. Hoy ese estruendo no me molesta. Así noto que está vivo” (Neuman, 2012: 85).

Si Mario padece una enfermedad innominada que vertebra el sentido de su viaje exterior con Lito, complementario al periplo interior de Elena, este último personaje quiere huir de la enfermedad de Mario y, de manera directa, sufre dos enfermedades: el sexo y la literatura. Centrándonos en la primera de ellas, cuando Elena escucha la cerradura de la puerta que anuncia la llegada de Mario y Lito, estaba hablando por teléfono con Ezequiel, para anunciarle que ya no se verían más. Pero él comienza a gemir y ella empieza a masturbarse. Se inicia así otro rito atávico de la ausencia, en un vínculo entre la masturbación y el duelo, tal como establece Gorer en “The pornography of death” (52). Culminante resulta a este respecto el momento en que Ezequiel cuenta a Elena que ha visto una película de Kate Winslet

en la que ella tiene un amante que es eyaculador precoz, donde entroncan las relaciones entre la capacidad de disfrutar del hombre y el aprendizaje para mejorar el placer propio y hacer gozar al otro. Esta tensión entre lo doloroso y lo placentero, así como el placer y el daño que infundimos en las personas que amamos o decimos amar, se aprecia en la actitud de Elena, quien promete no escribir más hasta que Ezequiel la llame, pero Ezequiel insiste. Se pone a llorar y Elena siente un placer inmenso.

Elena siente que la casa está deshabitada: Mario en el hospital y Lito con sus abuelos. Pero no se trata tan solo de una percepción física, sino de un estado mental, de un imaginario espacial sobre la imposibilidad de colmar la ausencia: “No hay nadie aquí. No hay nadie en mí. La que llora, la que come, la que duerme una siesta, la que va al baño es otra” (Neuman, 2012: 97). En tal estado, el personaje se refugia en la lectura y la escritura, en obras paradigmáticas como *Historia de la muerte en Occidente* de Philippe Ariès.

Pongo la radio. No escucho las voces. Enciendo la televisión. No miro las imágenes. Voy de YouTube al banco, de Facebook a los libros, de la política al porno. La rueda del ratón tiene algo de clitoris. Hay cierto olvido en la punta del dedo. Ojeo titulares, contemplo la catástrofe del mundo a través de un cristal, me deslizo a lo largo de su superficie. Intento absorber la ausencia de dolor por no ser la que sufre en otros lugares, en otras noticias. ¿Obtengo algún consuelo? Sí. No. Sí (Neuman, 2012: 98).

(R)escribir(se)

Cada palabra dice lo que dice
y además más y otra cosa.

Alejandra Pizarnik, “La palabra que sana”,
El infierno musical (1971).

“Cuando un libro me dice lo que yo quería decir, siento el derecho a apropiarme de sus palabras, como si alguna vez hubieran sido mías y estuviera recuperándolas” (Neuman, 2012: 133), leemos en uno de los monólogos de Elena. Escritura y re-escritura convergen en el personaje, quien es al mismo tiempo lectora, escritora e intérprete de los fragmentos de obras literarias que lee, subraya y asimila a su propia existencia. En *Hablar solos* abundan las citas literarias intercaladas en el discurso interior de Elena. La funcionalidad de la cita reproducida en su monólogo radica su virtualidad para reflejar el estado emocional e íntimo del personaje, en una relación entre la literatura leída y la vida escrita a través del procedimiento del diario que se comentará más adelante.

Por el discurso de Elena desfila un muestrario de fragmentos literarios citados de los más diversos autores: Mario Levrero, Virginia Woolf,

Flannery O'Connor, Javier Marías, Kenzaburo Oé, Roberto Bolaño, Irène Némirovski o Antón Chéjov, entre otros. En todos estos fragmentos seleccionados, late una misma idea: una visión de la enfermedad y la muerte, una perspectiva sobre el acabamiento humano. A modo de ejemplo, Elena se lleva al hospital un ensayo que Virginia Woolf escribió sobre su propia enfermedad, con el fin de encontrar “algo de ese lenguaje que ahora habla Mario” (Neuman, 2012: 93).

Elena lee los subrayados de la noche anterior: cómo la descripción de la enfermedad en la literatura se ve obstaculizada por el propio idioma. Si el inglés puede expresar los pensamientos de Hamlet o la tragedia de Lear, “apenas tiene palabras para describir el escalofrío y el dolor de cabeza” (Neuman, 2012: 94). Recurrimos a la literatura para encontrar modelos de conducta que nos pertenecen y en los que nos reconocemos: sentimos el amor con Garcilaso, Bécquer, Neruda, tal como señala Elena, comentarista de los subrayados del libro leído la noche anterior. Ella es intérprete de su lectura. Lee, escribe y reescribe. En la literatura se alberga todo aquello que quiso decir y nunca acertó a decir, lo que pensó pero fue incapaz de colmar como pensamiento. Asimismo, destacan las cartas póstumas sin destinatario físico, pues en palabras de Maltz, “Elena escribe para dialogar con su esposo muerto” (14). Pero Elena no solo realiza comentarios sobre citas de libros, también sobre las conversaciones que mantiene con Ezequiel, como aquella conversación telefónica cuando Mario ya ha muerto: “Dijo (ayer, Ezequiel) que no había querido molestarme antes. (Molestarme.) Que, por respeto, había preferido guardar silencio. (Respetarme. Él a mí.) ¿Nos vamos a ver?, dijo. (Vernos. Él y yo.) No sé, respondí. ¿No sabes o no quieres?, preguntó. No sé si quiero, respondí. Y le colgué” (Neuman, 2012: 134).

La autoconsciencia en el lenguaje manifiesta su grado de introspección, su profundo análisis de la realidad, su visión minuciosa sobre los acontecimientos de la vida. Elena ausculta el corazón del ser humano: su dolor y su miedo ante la enfermedad ajena, ante el hecho de sentirse espectadora de un mal que no puede remediar. Además, de acuerdo con la idea que sostiene Aries en *Historia de la muerte en Occidente*, Elena – como el resto de seres humanos – ha delegado el cuidado del enfermo en una instancia externa: el médico, lo que supone una suerte de alienación y, a la postre, una culpa insondable.

¿Cómo puede existir una voz sin persona, una primera persona sin un cuerpo físico? Reflexiones e interrogantes como este dibujan la cadencia y el ritmo final de la obra, con la introspección de Elena preguntándose cómo puede existir una voz sin un cuerpo, la voz de su marido muerto, ahí, implacable en las grabaciones para recordarle que una vez existió, que fue y que ya se ha perdido. En el discurso de Elena se deja sentir un gusto hacia la reflexión metaliteraria que viola toda norma gramatical. Su tendencia hacia la escritura rebasa los límites del lenguaje, en el que no cree y sobre el que desconfía. La experiencia de la enfermedad y la muerte le hacen comprender que una voz, además de ser palabra y comunicar, debiera de ser un cuerpo para dotarse de vida. Y sin embargo, cuando ese cuerpo

no existe, el lenguaje comunica a través de la ausencia, con un referente cuya recuperación es imposible. Se pregunta ante la responsabilidad de almacenar las cenizas de Mario: “¿Pueden ser de alguien unas cenizas?” (Neuman, 2012: 140). De igual modo, Elena pone una foto en la *sala de estar*, pero Mario no está. He ahí la paradoja. He ahí el engaño del lenguaje. El engaño de la voz. La falacia de las palabras.

El día en que Mario muere (el día quince a las ocho menos diez), Elena adquiere autoconsciencia sobre su existencia y se pregunta si el mundo era otro a las siete y cuarenta y nueve, si todo cambió en ese minuto. Ella no estaba en el hospital con Mario, pero la muerte se impone como rito social, como acto ritualizado de entidad colectiva, como una convención que se realiza de manera pública, que se exhibe: “Había que llamar a la funeraria para comprar el ataúd. Y a los diarios para dictar las esquelas” (Neuman, 2012: 126). El ser humano ha de transigir ante el chantaje y, como sostiene Elena, “te indigna el zafio oportunismo del negocio, el lucro carnicero con tu pérdida” (Neuman, 2012: 127). Esa autoconsciencia del personaje hacia el lenguaje se deja sentir cuando ha de dictar la esquela: “pronunciar una muerte cercana en tercera persona” (Neuman, 2012: 128). Es el ser amado que nunca existirá en primera persona. “La gramática no cree en la reencarnación. La literatura sí” (Neuman, 2012: 128). Ante este ideario estético, se vislumbra la imposibilidad de forjar una imagen unitaria de Mario: “Me repito que es injusto insistir en su último retrato. Pero el Mario maravilloso, firme, no necesita mi auxilio. Y es como si el otro, el débil, me siguiera pidiendo cuidados retrospectivos” (Neuman, 2012: 133).

Pero Elena vuelve a escribir porque ante la enfermedad, el sexo y la escritura son sus dos únicos asideros. Elena evoca las conversaciones con Mario sobre los funerales, conversaciones que derivaron en el silencio cuando empezaron a sentir la enfermedad, porque duele hablar de aquello que sentimos presente. Elena narra de forma interior cómo esparció las cenizas de Mario, junto al mar, en la costa, entre el silencio: “Yo las lanzaba al viento, ellas volvían” (Neuman, 2012: 143), como si no quisieran liberar a Elena, como si no quisieran desprenderse del cuerpo que otrora amaron: “No fue triste. Dispersé sus cenizas y reuní mis pedazos”, pues Elena se dispone a forjar su identidad, a reunir los fragmentos del yo que habían ido esparciéndose entre la enfermedad de Mario y el deseo hacia Ezequiel.

Tras estas reflexiones, si bien Elena elige el sexo y la lectura como refugios contra la enfermedad y la muerte, ¿puede ser la literatura antídoto contra la enfermedad y la muerte o, más bien, un antídoto que encierra dentro de sí su propio veneno? Si la existencia de Mario termina con su muerte, Elena no se cura pese a continuar con vida. Su enfermedad será eterna, como su desierto interior, como el acopio de libros que reunió, o el diario reproducido en *Hablar solos*: “Un bosque en mi biblioteca y un desierto en mi casa. Pero, por muy lejos que me adentre en el bosque, siempre me topo con el mismo desierto. Como si todos los libros del mundo, sea cual sea su argumento, me hablaran de la muerte” (Neuman, 2012: 163). La literatura, aunque cree en la reencarnación, no libra su cuerpo de sentir el peso de la enfermedad y la muerte, quizá porque la escritura no se

compone sino de “historias, historias, historias. Refugios, desvíos, atajos” (Neuman, 2012: 163).

Lito, el pensamiento: intuir o vivir en la mente

El discurso de Lito es el que más se asemeja al discurrir interior de la mente, en pleno ejercicio de monologar. En este sentido, se constituye como una de las tres voces del monólogo interior *in praesentia*, en la medida en que se dirige constantemente a su padre, comentando el viaje. Tal como ha estudiado Dorrit Cohn (1978: 92), la actividad de monologar en recorrido apunta hacia la posibilidad de que diversas sensaciones, percepciones e imágenes coexistan en la mente de manera inconclusa, marcadas a través de exclamaciones, preguntas sin respuesta o invocaciones a personas ausentes:

Llegamos a Veracruz de los Aros y entonces vuelve a pasar. El cielo se nubla. Así. De golpe. Al principio creí que era casualidad. No. Para nada. He hecho un montón de pruebas. Y se cumple. Si me concentro mucho, el clima cambia. No sé bien si el poder es cosa mía o de Pedro. Pero pasar, pasa. A lo mejor por eso el camión se llama así. ¿No era Pedro el que iba por ahí con las llaves del cielo? Me preocupaba que papá se riera de mí y todo eso (Neuman, 2012: 43).

Si bien el discurso de Lito se concibe como un monólogo interior en su sentido más puro, en la dinámica (intra)comunicativa de Mario y Lito hay un hecho fundamental: Lito nunca recibe ni escucha (al menos según se interpreta en la novela) las grabaciones proferidas por su padre. Respecto a estas grabaciones, como supo apreciar Hagner, “al igual que pasa en *La vida en las ventanas*, el destinatario nunca llega a leerlas, lo que hace que tengan una función más autorreflexiva que comunicativa” (2013: 29). En este sentido, el proceso interior del discurso de Lito no se realiza desde la voz (la palabra) en el seno de la oralidad, sino desde el pensamiento, pues se trata de un discurso anterior a cualquier pronunciación discursiva (Aznar Inglés: 107).

En la última intervención de Lito, narra cómo al abrir los ojos le daba el sol en la cara y su padre estaba soñando algo muy raro. Iban al mar: al Puerto del Este. Existe una similitud temática entre las dos despedidas de Mario y Lito: el padre en la grabación recuerda el mar dirigiéndose a su hijo, como carta póstuma. De manera semejante, Lito reproduce mentalmente en su discurso los momentos vividos con su padre al llegar al Puerto del Este: los muelles y veleros, los helados, los bikinis... Rememora la anécdota de la gorra que, seguramente, se le voló en la playa. Mario regala a su hijo un Lewis Valentino. Se abrazan. El abrazo es la última imagen que permanece impresa en la mente de Mario. Y luego arrecia la tormenta. Nada más. Y en el alma del lector algo queda temblando.

Coda final

A lo largo de estas páginas se ha demostrado cómo la escritura literaria permite apresar el devenir mental del personaje, otorgarle una forma, imprimirle un sentido. Nada hay como la escritura contra el olvido. En este caso, no se trata tan solo de salvarnos del horror de olvidar, ante una memoria sujeta a la ley inexorable del paso del tiempo. Más bien conviene aludir a la experiencia o *aisthesis* de lectura en la que se consagra una experiencia imposible en la vida real (Jauss, 1986: 93-184).

En una de sus lúcidas aproximaciones críticas a la literatura de su tiempo, Roberto Bolaño sostenía que “la literatura del siglo XXI les pertenecerá a Neuman y a unos pocos de sus hermanos de sangre” (2004: 149). En este sentido, Andrés Neuman ha logrado en *Hablar solos* (2012) articular un discurso polifónico, una orquestación de voces donde cada uno de los personajes representa, de manera simbólica, un estadio de la reflexión y comunicación (interna o externa) en Occidente: oralidad, pensamiento y escritura. A partir de estos moldes expresivos, es posible articular los grandes temas esenciales de calado universal: el deseo, el amor, la enfermedad y la muerte, en sus distintos estadios y en las manifestaciones más diversas. Neuman escribe con el pulso del que vive sabiendo que existe la muerte y que la literatura, sea veneno o antídoto, es el medio más digno de comprender la psicología humana.

A modo de epílogo, cabría sintetizar que mientras que la existencia de Mario se lastra con la muerte, las vidas de Lito y Elena quedan abiertas, continúan en el espacio y en el tiempo, sin saber qué vendrá después ni hacia dónde caminarán, ni siquiera si habrá otro viaje –sea interior o exterior– como itinerario simbólico, pues el *chronos* aún no se ha convertido en *kairos*, en el sentido en que Kermode (1983: 59) interpreta este último concepto de raigambre bíblica, como tiempo de la revelación en que el momento se colma de una significación completa. La imagen final de la novela, con Elena en la puerta de la consulta del doctor Escalante, es terrible y reveladora de esta idea: Elena caminando detrás de los ancianos, como una forma de aceptar la muerte y comprender que algún día llegará, que está perdiendo la juventud y que el tiempo es irremisible.

Bibliografía

Aznar Inglés, Eduardo (1996). *El monólogo interior. Un análisis textual y pragmático del lenguaje interior en la literatura*. Barcelona: EUB.

Bolaño, Roberto (2003). *El gauchito insufrible*. Barcelona: Anagrama.

Bolaño, Roberto (2004). *Entre paréntesis: ensayos, artículos y discursos (1998-2003)*. Barcelona, Anagrama.

Cohn, Dorrit (1978). *Transparent minds. Narrative modes for presenting consciousness in fiction*. Nueva Jersey: Princeton University Press.

Derrida, Jacques (1997). *La diseminación*. Madrid: Fundamentos.

Freud, Sigmund (1996). "Duelo y melancolía" en *Obras completas*, Vol. XIV. Buenos Aires: Amorrortu.

Gorer, Geoffrey (1955). "The pornography of death" en *Encounter*. Vol. V: 4, pp. 49-52. Disponible en:
<http://www.romolocapitano.com/wp-content/uploads/2013/08/Gorer.pdf>

Hagner, Johanna (2013). "Diré su nombre entonces: la muerte y el hablar en *Hablar solos* de Neuman" en *Kandidatuppsats*, HP. Disponible en:
<http://www.lu.se/lup/publication/4438173>

Jauss, Hans Robert (1986). *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid: Taurus.

Kermode, Franz (1983). *El sentido de un final. Estudios sobre la teoría de la ficción*. Barcelona: Gedisa.

Lledó, Emilio (1991). *El silencio de la escritura*. Madrid: Espasa-Calpe.

--- (1992). *El surco del tiempo. Meditaciones sobre el mito platónico de la escritura y la memoria*. Barcelona: Crítica.

--- (1997). *Palabras entrevistas: treinta y siete conversaciones*. Castilla y León: Junta de Castilla y León.

Maltz, Tatiana y Maltz, Hernán (2013). "Tratando de vivir: cuerpos que resisten, cuerpos que enferman. A propósito de *Hablar solos*, de Andrés Neuman" en *VII Jornadas de Jóvenes Investigadores*. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales. Universidad de Buenos Aires: Buenos Aires.

Neuman, Andrés (2009). “Cono Sur, ‘mon amour’ (diario de viaje)” en *El país* (edición de 5 de septiembre). Disponible en:
http://elpais.com/diario/2009/09/05/babelia/1252107563_850215.html

Neuman, Andrés (2012). *Hablar solos*. Madrid: Alfaguara.

Ortega y Gasset, José (2001). *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. 8.^a ed., Madrid, Espasa Calpe.

--- (1976). *Ideas sobre la novela*. 3.^a ed., Madrid: Espasa Calpe.

Ortega, Julio (2008). “La condición internacional” en *Letral. Revista de Estudios Transatlánticos*, nº 1: 1-3.

Segre, Cesare (1985). *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona: Crítica.

Platón (1995). *Fedro*. Madrid: Alianza.

Sandez, Mariana. “Tres voces para una muerte” en *Revista Ñ* suplemento cultural de *Clarín* (Argentina). 18/09/2012. Disponible en:
http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/resenas/Andres-Neuman-Hablar-solos_o_776322556.html

Steiner, George (1982). *Lenguaje y silencio*. Barcelona: Gedisa.